

gensätze in der Machart, ist der Gebrauch unterschiedlicher Formeln, ist also ein vom Äußeren her gesehen durchaus vielgestaltiges, vielleicht auf den ersten Blick sogar heterogenes Repertoire gerade charakteristisch für ein Zentrum: sofern das Repertoire (und dies wäre per Analyse festzustellen) mit immer neuen Versuchen und unterschiedlichen Lösungen jeweils doch auf ein und denselben Anspruch reagiert.

5. Die Kategorie des Anspruchs soll nicht werten, sondern nur eine bestimmte, gewissermaßen in der Luft liegende allgemeine Bedingung benennen, unter der musikalisch recht Verschiedenes konzipiert werden kann. Gemeint ist damit eher eine bestimmte Mentalität, ein bestimmter Erwartungskomplex an die Musik, ein bestimmtes Verhältnis zur Musik, für das es ausschlaggebend ist, daß jene kritische Auseinandersetzung stattfindet. Das Notre-Dame-Repertoire enthält Stücke, die geradezu als "Problemlösungen" charakterisiert werden können - und es ist wohl kein Zufall, daß es die Notre-Dame-Schule war, die zum ersten Mal eine völlig eigenständige Mehrstimmigkeitslehre mit eigenen Prinzipien angeregt hat. Auf der anderen Seite kann Musik, die solchen Anspruch nicht kennt, auf ihre Weise ebenso gut ein Ideal erfüllen - eben nur ein anderes Ideal: etwa das der liturgischen Funktionsgerechtigkeit oder des Festhaltens an bewährten Konventionen.

6. Das Festhalten am Bewährten einerseits und die kritische Auseinandersetzung mit den kompositorischen Möglichkeiten im Blick auf gesteigerte Durchrationalisierung des Satzes andererseits mögen sich bis zu einem gewissen Grade mit den Kategorien Peripherie und Zentrum in Verbindung bringen lassen. In praxi allerdings ist natürlich auch ein "zentrales" Repertoire nicht nur unter dem engen und partikularen Aspekt jenes Anspruchs zusammengestellt und tradiert worden. Eher kann (idealtypisch vereinfacht) gesagt werden: das Repertoire eines Zentrums kennt beides (mit allen denkbaren Zwischenstufen und begleitenden Aspekten), während an der Peripherie das Traditionelle, Konventionelle vorherrscht.

7. Wenn sich - wie ich meine, mit Recht, vielleicht sogar notwendigerweise - bei der Diskussion um "Peripherie und Zentrum" Kategorien wie Anspruch, Mentalität, Erwartungshorizont etc. ins Spiel bringen lassen, dann werden dadurch zugleich die geographischen Vorstellungen, die hinter den Begriffen von Peripherie und Zentrum stehen, relativiert. Denn es ist gut denkbar (und wohl auch in Paris selbst der Fall - erinnert sei nur an das soeben von Kenneth Levy besprochene Dominikanische Organum duplum [JAMS 27, 1974]), daß an ein und demselben Ort auch unterschiedliche Ansprüche, Ideale, Erwartungen, Bedingungen nebeneinander bestehen. Insofern wäre es sehr wichtig, den Anregungen von Michel Huglo und Rudolf Flotzinger nachzugehen und zwischen den Bedingungen der Musikpraxis im monastischen und weltkirchlichen Bereich zu differenzieren. Und zu fragen wäre, inwieweit auch die Nähe von Schulen und Universitäten auf den Anspruch: auf die spezifische Erwartung an die Musik und auf die Bewußtheit des Komponierens Einfluß genommen hat.

Wulf Arlt

6 Punkte zur 'Crucifixum'-Diskussion

1. Die mehrstimmigen Sätze des 12. Jahrhunderts aus Südfrankreich lassen sich weder der Überlieferung noch dem Stil nach einem bestimmten lokalisierbaren Zentrum zuordnen. Doch spricht folgendes dafür, daß der Süden Frankreichs hinsichtlich der ein- und mehrstimmigen neuen lateinischen Lieder aktiver war als der Norden:

(a) daß wir es bei Auflösung der vier sogenannten "Saint-Martial"-Handschriften in "fascicle-manuscripts" (S. Fuller) mit neun Quellen zu tun haben, die nach Anlagen, Aufzeichnungsweise und Inhalt offensichtlich unterschiedlicher Herkunft sind und durch mehrere vereinzelte Aufzeichnungen ergänzt werden;

(b) daß sich Unterschiede der Funktion und Machart nicht nur im Vergleich einzelner Sätze aufzeigen, sondern durch größere Bestände beobachten lassen;

(c) daß sich die überlieferten Sätze aufgrund dieser Kriterien zum größeren Teil abgrenzbaren Repertoire-Schichten zuordnen lassen.

Gegenargument ist im Blick auf die oft problematische Überlieferung einstimmiger Lieder in den aquitanischen Handschriften wie angesichts der normanno-sizilianischen Handschriften, der Cambridger Ff. 1. 17 oder des Calixtinus der Hinweis auf einen denkbaren Überlieferungs-zufall über Saint Martial.

2. Zur Differenzierung in der Machart am Beispiel der Mehrstimmigkeit: Sie betrifft nicht nur die traditionelle Unterscheidung zwischen Haltetonsätzen beziehungsweise -partien, Note-gegen-Note-Satz und neumatischen Sätzen, sondern vor allem die an der Gegenüberstellung von (A) 'Dulcis sapor' (Notenbeispiel 6) und (B) der Ausschnitte aus den Sequenzen 'Rex omnipotens' beziehungsweise 'Sancti spiritus' (Notenbeispiel 8) verdeutlichten Momente (vgl. oben, 42, 44/45). So läßt sich festhalten, daß die durch A vertretene Machart im Hauptrepertoire der Par 3549 wie dem entsprechenden der 3719 fehlt und Merkmal eines älteren Bestandes ist (vgl. das 'Jubilemus, exultemus' der Par 1139). Nur ist zu berücksichtigen, daß der ältere Bestand stilistisch weniger geschlossen ist als das Hauptrepertoire der 3549.

3. Die von Reckow herausgearbeiteten Aspekte "formaler Gestaltung" wie der "Beziehungsdichte" in der "planmäßigen Anlage" und der Verwendung unterschiedlicher Mittel - so vor allem in der genauen oder der veränderten Wiederholung, wobei die Kriterien der Veränderung erfaßbar sind - finden sich nicht erst im Pariser Repertoire. Das 12. Jahrhundert zeigt sie in der nord- und südfranzösischen Einstimmigkeit wie in der (aquitanischen) Mehrstimmigkeit. Daß diese Momente im Pariser, nicht aber in den älteren Repertoires gesehen werden, hängt mit der Konzentration der Musikgeschichtsschreibung auf die Analyse primär musikalischer und mehrstimmiger Aspekte zusammen. In den älteren Liedern und Sätzen erschließen sie sich erst bei der Berücksichtigung der weit mühsamer zu fassenden melodischen Aspekte und insbesondere des Verhältnisses zwischen Musik und Sprache. (Entsprechend verhält es sich bei dem analytisch bezeichnenderweise noch kaum erschlossenen Pariser Conductus-Repertoire.)

Beispiele der Einstimmigkeit des 12. Jahrhunderts aus Nord- und Südfrankreich bieten etwa:

- 'Dei sapientia' (ed. Arlt, Festoffizium, II, S. 148 f., nach London Egerton 2615, fol. 61' - cf. ib. S. 257 f., zur Überlieferung, und I, S. 153-157, zur Struktur);

- 'Da laudis homo' (ib. I, S. 212 f., nach Mad 289, 141-141');
- 'Letamini plebs hodie' (ib. I, S. 196, nach Par 1139, 41-41');
- 'Letabundi jubilemus' (cf. supra, 40).

Als Beispiel der Mehrstimmigkeit nenne ich:

- 'Veri solis radius' (Notenbeispiel 18 - nach Lon 36881, 5'-7'; eine Edition nach Par 3719, 54-57', bei Fuller, Aquitanian Polyphony, III, S. 11-16 - cf. ib. II, S. 442, mit Nennung der weiteren Konkordanz).

Das Pariser Repertoire unterscheidet sich in dieser Hinsicht nicht prinzipiell, wohl aber graduell von den älteren Beständen. Dabei scheinen mir vor allem drei Aspekte wesentlich:

- (a) die Beschränkung im Floskel- beziehungsweise "Formel"-Bestand in den Haltetonpartien,
(b) Erweiterung und Ausbau der "Copula"-Melodik,
(c) der rhythmisch fixierte Diskantsatz mit seinen neuen Möglichkeiten klanglicher, melodischer und formaler Art.

Alle drei Momente verstärkten die Möglichkeiten und damit den Anspruch zur formalen Gestaltung.

4. Das Pariser Repertoire entspricht hinsichtlich des Umfangs, der Durchgestaltung, der damit - und insbesondere im Rhythmischen - geschaffenen neuen Voraussetzungen für die Geschichte der weiteren Mehrstimmigkeit, aber auch in der Aufzeichnungsweise und planmäßigen Anlage der Handschriften einem lokal fixierbaren "Zentrum", dessen "Errungenschaften" dann "exportiert" wurden. Dabei stehen außer Frage: aufs Ganze gesehen eine "Tendenz weg vom Organum" und die Erprobung immer neuer Möglichkeiten im Discantus. (Das den Materialien beigegebene 'Alleluja' aus F, 109', oder der Conductus 'Clavus pungen's

- aus F, 358-359', als Sätze, die im besonderen Maße und unter Anwendung verschiedenster Mittel durchgestaltet sind, lassen sich bezeichnenderweise - aufgrund der Überlieferung beziehungsweise des Textinhaltes - späten Schichten des Pariser Repertoires zuweisen.) Doch kann damit nicht auf eine Anschauung vom Veralten bestehender Stilmittel geschlossen werden, geschweige denn auf einen "Fortschrittsglauben" jener Zeit (so Flotzinger, Diskantussatz, S. 217). Auch ist die gerade in den jüngsten Arbeiten zum Gegenstand aufscheinende oder zumindest suggerierte Vorstellung einer allgemeinen, in ihren Stadien nachzeichnetbaren Entwicklung vom reinen Haltetonsatz zum durchgehenden Diskantsatz einseitig und im Blick auf die Überlieferung, das Nebeneinander von Sätzen wie P_1 und P_2 , aber auch eine detaillierte Untersuchung des Repertoires an Haltetonsätzen zu modifizieren.
5. So nützlich der Begriff "reconstruction" hinsichtlich musikalischer Überlieferungsfragen erscheint, so wenig ist zu übersehen, daß auch in dieser Hinsicht durch "Copula"-Melodik und modalen Diskantsatz nur ein gradueller Unterschied gegenüber der vorangehenden Mehrstimmigkeit besteht. Auch für die südfranzösischen Quellen gilt, wie das 'Inviolata Maria' (Notenbeispiel 7) zeigt, daß die Variabilität der Überlieferung mit dem Grade des Beziehungsreichtums abnimmt.
6. Mad 19421 enthält Sätze unterschiedlicher Machart und Dichte. Es handelt sich schon der Überlieferung nach um eine hinsichtlich des mehrstimmigen Satzes "periphere" Quelle. - Die mehrstimmigen Sätze lassen sich vom Pariser Repertoire abheben, jedoch - trotz des Nachweises aller einzelnen Strukturmittel in anderen nicht-Pariser Sätzen des 12. Jahrhunderts - keiner bestimmten Werkgruppe zuordnen. Da es sich um Nachträge im normanno-sizilianischen Raum handelt, ist für diesen eine entsprechende Praxis der Mehrstimmigkeit belegt, die im Blick auf die erst vorläufig geklärten musikalischen Beziehungen dieses Raumes zu Nord- und Südfrankreich noch zu interpretieren ist.

Leo Treitler

3 Punkte zur 'Crucifixum'-Diskussion

1. Die zwei Stile im Süden. Eine Stilrichtung, bei der der Satz schwer auf einen zweistimmigen "Grundsatz" im Sinne der Organumlehre reduzierbar ist, hängt mit einem ornamental-melodischen Stil zusammen, bei dem die Melodie in Floskeln fortschreitet, die, obwohl sie ornamental klingen, nicht auf einen bestimmten Ton zurückzuführen sind. Die Tongruppe, nicht der Ton, ist das melodische Bauelement. Mein Beispiel 15 zeigt eine solche Melodik. In allen Fassungen richtet sich die Oberstimme nach gewissen Zielen, was daraus ersichtlich ist, daß die Fassungen diesbezüglich miteinander übereinstimmen. Bei einem Stück wie 'Dulcis sapor' ist dies noch auffallender, da auch der Cantus neumatisch ist. Es scheint, als wäre die andere Richtung, auf die Herr Arlt uns aufmerksam gemacht hat, durch die Absicht bestimmt, diese Melodik im Interesse einer regulierten Mehrstimmigkeit zu beherrschen. Das kann als Gegenstück zur "Rationalisierung" in Paris angesehen werden, aber es sieht ganz anders aus.
2. Überlieferung. Es hängt mit einem solchen Stilunterschied im Süden zusammen, daß, je mehr die Oberstimme in jedem Schritt vom Gang der Unterstimme bestimmt ist, desto mehr die Überlieferung zur Reproduktion statt Rekonstruktion wird. Dies ist aus Herrn Arlts Beispiel 7 zu ersehen. Wo die Unterstimme still steht, variieren die Oberstimmen der beiden Fassungen. Sie sind gleich, wenn sich die Unterstimme bewegt. Dazu ist auch bemerkenswert, daß aquitanische Diskantsätze fast notengetreu überliefert werden. Daraus läßt sich schließen, daß die Mehrstimmigkeit ein wichtiger Faktor bei der Umwandlung von einer rekonstruierenden zu einer reproduzierenden Musikkultur war und daß dieser Faktor eine reproduzierende Notation erzwang.